Парадоксальность *Кроткой*[1]

Ясмина Войводич

Вводные замечания

Рассказ *Кроткая* опубликован в ноябрьском номере ежемесячного журнала Достоевского *Дневник писателя* за 1876 год, притом он является неотъемлемой частью другого текста, который, по словам Юрьевой,

> сложился под впечатлением от тех событий, которые описаны Достоевским в октябрьской книжке *Дневника*, в главах *Несколько заметок о простоте и упрощенности*, *Два самоубийства* и *Приговор* (Юрьева 2005, 91).

В следующем 1877 году (апрельский выпуск) Достоевский опубликовал еще один «фантастический» рассказ – *Сон смешного человека,* также с темой самоубийства и также в *Дневнике*. Поэтому *Дневник писателя* – это «первый необходимый контекст, на котором настаивает Достоевский» (Касаткина 2015, 414), или же «*Кроткая* в структуре *Дневника писателя* как бы взята в скобки [...]» (там же). Оба рассказа, *Кроткую* и *Сон смешного человека,* которые входят в состав *Дневника писателя,* Гроссман (2018, 712) называет «маленькими трагедиями», в которых лиризм и философия жизни писателя достигают сжатости и глубины творений Пушкина.

[1] Статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 г.» Хорватского фонда науки (Transform IP-2020-02-2441).

Jasmina Vojvodić, University of Zagreb, Croatia, jvojvodi@ffzg.hr, 0000-0001-8740-3934

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Jasmina Vojvodić, *A Gentle Creature's Paradox*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.12, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 123-137, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Рассказ структурно разделен на две части. Первая часть *От Автора* раскрывает авторскую позицию и является введением в рассказ Закладчика, т.е. авторский рассказчик передает рассказ другому, рассказчику-Закладчику, процесс рассказывания которого продолжается несколько часов, и эта вторая часть рассказа от первого лица, с «урывками и перемежками» (ПСС 24, 6) разделена на две главы (Глава первая и Глава вторая) с ритмически и драматически акцентированными подзаголовками (VI в Главе первой и IV в Главе второй). В рассказе выделяются два безымянных героя, Кроткая и Закладчик, как муж и жена, а необыкновенное и противоречивое самоубийство Кроткой, которая с иконой Богоматери в руках бросилась в объятия смерти, является центральным стержнем рассказа.

Мы знакомы с фактом, о котором писали многие исследователи творчества Достоевского, что «в 1876 году по России прошла эпидемия самоубийств, и Федор Михайлович грустил о каждом самоубийце, как о близком ему человеке» (Гроссман 2018, 712). В публицистическом очерке *Два самоубийства* Достоевский описывает два случая – трагическую смерть Лизы Герцен, дочери писателя А.И. Герцена, и совсем незнакомой, бедной швеи Марьи Борисовой. При этом его особенно взволновало самоубийство молодой швеи, о котором он читал заметку в газете, опубликованную в начале октября 1876 года (Розенблюм 1979, 456). Бедная М. Борисова в одно осеннее утро, прижав икону Богородицы к себе, выбросилась с четвертого этажа, и Достоевский, прочитав об этом, был поражен «внутренней контрастностью события – необычным сочетанием отчаяния и веры, гибели и надежды, смерти и любви» (Гроссман 2018, 713). Сам Достоевский (ПСС 23, 146) в *Дневнике писателя* это самоубийство назвал «кротким» и «смиренным». Часть из этого «необычного сочетания» события Федор Михайлович поместил в свой рассказ с первоначальным названием *Запуганная*, как сохранилось в черновых записях (ср. Розенблюм 1979, 456). Название рассказа было потом заменено заглавием *Кроткая*, в котором из перспективы Закладчика развивается сложная психологическая история о несчастной молодой самоубийце и о нем, ее муже, ищущим ответа на вопрос: почему? Сложная психологическая история приобретает монологическую форму рассказчика-Закладчика, которому хочется добраться до истины о том, что, как и почему произошло, и который, «сохраняя свою аргументацию за и против, пытается добраться до разрешения» (Николић 1975, 24). Его жена, Кроткая, является его «кроткой» жертвой, хотя Юрьева замечает, что она «не только и не столько жертва, сколько тиран, и под ее тиранию подпадает не только она сама, но и муж, искренне полагающий ее "тираном души" своей» (Юрьева 2005, 94). Парадоксальностью поведения героев, их взаимной враждой и молчанием пропитан весь рассказ; парадоксальны и высказывания Закладчика в исповедальном и во многом противоречивом монологе.

В нашем анализе мы сосредоточимся на парадоксальной улыбке заглавной героини, которая подвела к заключению о парадоксальности других элементов рассказа, вплоть до парадоксальности самого события.

Поэтому мы в нашем анализе обратим внимание на каскад парадоксальностей улыбки, коммуникации, смерти, рассказа и, наконец, – происшествия как такового.

Парадоксальность улыбки

Улыбка Кроткой является ее типичной фациальной экспрессией, которая появляется на ее лице в течение всего рассказа, т.е. с самого знакомства с героиней, потом в течение ее брачной жизни с Закладчиком, вплоть до ее смерти. Рассказчик-Закладчик сказал, что «вдруг увидал улыбку, недоверчивую, молчаливую, нехорошую. Вот с этой-то улыбкой я и ввел ее в мой дом» (ПСС 24, 14)[2]. Последняя ее лицевая экспрессия, которая провожает ее из мира живых – это также улыбка, когда она перед актом самоубийства, «прислонившись головой к руке [...] улыбалась» (34). Лицу вообще уделяется большое внимание, поскольку речевая коммуникация между супругами, о чем пойдет речь ниже, минимальна. На таком лице Кроткой, которая свои эмоции, в основном, выражает мимикой, появляются разные улыбки. Особенно выделяется ее «дурная улыбка» («дурная улыбка стояла на ее губах»; 17) в части, где Кроткая уже бунтует. Кроткая иногда слушала «с улыбкою» (29), или «только улыбнулась» (29), «более из деликатности улыбнулась» (29) и т. п., хотя более четкими и частыми у нее на лице появляются экспрессии, выражающие то, что мы привыкли называть иронической улыбкой: «перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой» (9), у нее была «насмешливая складка» (9, 15), или просто она смотрела на него «насмешливо» (18). Когда Кроткая бунтует, ее жесты очень сильны, она взволнована, напоминает зверя, топает ногами и злобно смеется. Интересно, что и ее усмешка иногда, точно как и ее лицо целиком («бледна», «бледненькое лицо», «чрезвычайно бледна», «бледненькая»), описывается как «бледная»: «бледно усмехнулась бледными губами» (22). Заметим также, что Кроткая в начале их совместной жизни не только лепетала, но и радостно смеялась «детским смехом» (30), она смеялась сцене из Жиль-Блаза, хохотала с Ефимовичем, причем видна не только ее лицевая экспрессия, но слышен и звук ее смеха, даже хохота. Радостный смех Кроткой появляется в мечтах Закладчика, который своими обещаниями «сотворил» их совместное будущее, и в этом мнимом будущем, в его воображении, она смеялась и радовалась, даже если бы разлюбила его:

> Рассказывала бы только мне как другу, – вот бы и радовались и смеялись, радостно глядя друг друга в глаза. Так бы и жили. И если б другого полюбила, – ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы… (35).

[2] В последующих примерах из рассказа *Кроткая* приводить будем только страницу по изданию ПСС, т. 24 (*Дневник писателя за 1876 год*. Ноябрь-декабрь).

И под конец жизни, лучше сказать, расставаясь с жизнью, Кроткая улыбалась: «улыбнулась этак, да странно так» (33). Лукерья, которая последняя ее видела в живых с каким-то недоверием говорит о ее предсмертной улыбке: «Вижу я, *как будто* она улыбается, стоит, думает и улыбается» (33; курсив мой, *ЯВ*). Здесь интересно заметить, что Кроткая неуверенно, не с твердым намерением, а «как будто» улыбается, а потом и улыбается. Лукерья находилась в недоумении, улыбка ли на лице Кроткой, или же сама Кроткая пребывает в недоумении перед своим ужасным актом, когда неумело пытается проявить свою предсмертную экспрессию.

В течение всего рассказа речь идет о градациях, амплитудах улыбки, усмешки, насмешки как молчаливых мимических экспрессий, а также смеха и хохота как экспрессий звуковых. «Улыбаться», если ссылаться на словарь В. Даля, значит «смеяться молча, про себя», т.е. «показывать выражением уст и лица расположение ко смеху» (Даль 2003, 490). На этот элемент «про себя» внимание обращает коллектив авторов монографии *Язык и семиотика тела* (Крейдлин 2020б), аргументируя в своих анализах, что улыбка представляет собой коммуникативный, иконический жест («дружеская улыбка»), хотя она может выражаться и вне коммуникации с другими. Они также обращают внимание на разновидности улыбки, на факт, что кроме привычной улыбки, которую мы связываем с положительными эмоциями, существуют и другие лицевые жесты наподобие «кривой улыбки», «усмешки», «ухмылки» и др. (Крейдлин 2020а, 148). В.В. Виноградов (1999) в *Истории слов* понятие «улыбаться-улыбнуться», вместе с другими близкими ему понятиями («лыщаться-лыщнуться», «осклаблятися-осколблятися», и др.) связывает с выражением удовольствия, благосклонности. При этом, «слова *улыбаться, улыбка* и более искусственное *улыбание* окружены светлой, сияющей экспрессией» (там же). Нельзя забывать положительное значение употребления слова в выражениях «счастье улыбнулось ему», или же «тебе решительно улыбается фортуна», приведенных Виноградовым (там же). Улыбка сулит удовольствие и радость, как толкуют ее Чарльз Дарвин (Darwin 1998, 195), определяющий улыбку и смех как универсальные мимические выражения, типичные для всех людей на земном шаре, или же В. Пронников и И. Ладанов (2001, 151), в определениях которых улыбкой выражается «наслаждение», «чувство забавы», «восторг», «самодовольство, «чувство удовлетворения», и «[ч]тобы улыбнуться, человеку нужно пережить какое-то радостное событие» (Пронников и Ладанов 2001, 157). Народное значение слова «улыбаться» соединяется с представлением об игре лица ребенка, о ясной улыбке младенца (Виноградов 1999). И в нашем рассказе действительно речь идет об улыбке молодой шестнадцатилетней девушки, почти ребенка, наделенной «детск[им] простодушие[м]» (19), лицо которой несколько раз в течение рассказа описывается как «детское» («Она быстро и с большим любопытством, в котором, впрочем, было много детского, посмотрела на меня», 9).

Сама улыбка не всегда является экспрессией радости и, по определению Виноградова, она может выражать как раз противоположность радости и удовольствию. Хотя она, в первую очередь, обозначает благосклонность, удо-

вольствие и приветствие, она в одно и то же время может обозначать иронию, издевку, насмешку (Виноградов 1999). Улыбка представляет собой и «обман», как приводит Фасмер (1987, 160) в *Этимологическом словаре русского языка*. В традиционном и универсальном понятии мы улыбку относим к полюсу положительного, и одновременно встречаемся с ее ироническим и издевающимся полюсом, противоречащим традиционному толкованию. Улыбка, таким образом, является парадоксальной, противоречивой внутри себя *par excellence*. Она может принимать ироническую и презрительную окраску («дурная улыбка», «злобно рассмеялась»), когда противоречит положительным коммуникативным сигналам. Ольга Юрьева в своем анализе *Кроткой* заметила, что «улыбка героини, как правило, сопровождалась эпитетами "злобная", "насмешливая", "недоверчивая", "молчаливая", "нехорошая" и т.п., то есть в улыбке Кроткой – дерзкий вызов и бунт, прорывающийся наружу» (Юрьева 2005, 100). Парадоксальными, или противоречащими друг другу являются "внутренний" и "внешний" человек, их несогласованность и бунт, которые выходят наружу в виде улыбки, но не радостной, а недоверчивой и "дурной".

Сама Кроткая не только мимическим своим выражением, но даже и именем, а потом и поведением является не кроткой, или не только кроткой. На противоречивость ее имени и поведения указывала Татьяна Касаткина, задавая пунктуальный вопрос: «[к]ротка ли Кроткая?». Если «кроткий» по словарному определению значит 'тихий', 'скромный', 'смиренный', 'снисходительный' и т.п., то Кроткая никак не вписывается в такую формулировку. Она топает ногами, ведет себя наподобие зверя, трясется, у нее припадок и т.п. Поскольку у нее нет собственного имени, мы «автоматически называем ее по ее качеству, акцентированному героем-повествователем и вынесенному в заглавие автором» (Касаткина 2015, 412).

Ее прозвище и единственное имя (Кроткая), которое мы связываем с ней, имеет форму прилагательного и, таким образом, в отличие от имени-прозвища Закладчика, определяющего его профессию, еще сильнее подчеркивает ее качества, или же парадоксальность ее качеств – синтез бунта и кротости, лепета и молчаливости, пения и молчания, и, напоследок, "кроткого" самоубийства с иконой Богородицы в руках[3]. Начиная с «дурной улыбки», парадоксы усложняются или нанизываются, и «самоуничтожительная двойственность является главным атрибутом характера Кроткой» (Юрьева 2005, 95). Как мы видим, наименование, поскольку имени нет, Кроткой одно, а поведение, учитывая и лицевую экспрессию,

[3] Прозвище и профессия Закладчика, как и единственное его имя в течение рассказа, также привлекает к себе внимание своей парадоксальностью. Ольга Юрьева (2005, 96), ссылаясь на словарь Даля, обратила внимание на имя, которым он сам себя называет, указывая, что закладчик – это человек, положивший нечто в заклад, но с другой стороны, закладчиком является тот, кто бьется об заклад, спорит об заклад. Таким противоречивым он является в рассказе. Он представляется защитником Кроткой, но в одно и то же время ее мучителем. Поскольку Кроткая и Закладчик – единственные имена героев, мы в нашем анализе пишем их с прописной буквы.

– другое, противоречащее ее наименованию, причем кротость и дерзость объединяются в парадоксальной (дурной) улыбке.

Парадоксальность коммуникации

Из парадоксальности имени, а потом и лицевой экспрессии молодой жены Закладчика происходит и парадоксальность коммуникации двух людей, мужа и жены в рассказе. Закладчик представляется ее избавителем, человеком, дающим ей новые возможности, обещающим ей новую жизнь, но на самом деле он вводит ее в настоящую тюрьму своего жилья:

> Квартира – две комнаты: одна – большая зала, где отгорожена и касса, а другая, тоже большая, – наша комната, общая, тут и спальня. Мебель у меня скудная; даже у теток была лучше. Киот мой с лампадкой – это в зале, где касса; у меня же в комнате мой шкаф, и в нем несколько книг, и укладка, ключи у меня; ну, там постель, столы, стулья (15).

Молодую жену Закладчик вводит в свою квартиру, в которой его рабочее место (касса ссуд) помещается к жилой комнате. При этом их частная, скудно меблированная комната напоминает тюрьму. Коммуникация молодой пары заключается, как и полагается в таких тюремных комнатах, в молчании и особенно в парадоксальной улыбке, представляющей противоречивый внутри себя коммуникативный акт. Молчание, как и улыбка, имеет двойное значение. Оно может, с одной стороны, акцентировать физическую близость двух людей, объединенных брачными узами, а с другой, может представлять собой прекращение коммуникации, даже презрение и очень сильное «психологическое оружие» (Юрьева 2005, 97). Коммуникация двух якобы близких, браком связанных людей, осуществляется отрицанием коммуникации – в молчании. Сама предбрачная коммуникация двух людей, будущих мужа и жены начинается с противопоставления: бедная девушка, сирота, закладывает свои вещи у Закладчика, в надежде оплатить публикацию в газете в поисках работы гувернантки, и, таким образом, обеспечить себе будущее. Бедные вещи, которые она приносила, были не высокой цены, хотя были ей дороги, т.е. она продавала все, что было у нее от родителей. Другими словами, она давала в заклад все свое (частное, родственное), в то время как Закладчик все принимал и давал ей деньги. Она продавала свое прошлое, а он его покупал. Вещи чередуются до появления образа Богородицы. При этом надо заметить, что сама Кроткая вырисовывается постепенно, или же ее образ появляется постепенно. Закладчик вначале не различал ее среди других, а потом стал ее различать: «Была она тонкая, тоненькая, белокуренькая, средне-высокого роста» (6). Закладчик, со своей стороны, владелец кассы ссуд цитирует Мефистофеля Гёте, что противоречит святости образа Богоматери, принесенного бедной девушкой. Униженное положение Кроткой, ее беда и святость в руках противопоставляются “возвышенному”, богатому, образованному и инфернальному Закладчику. С этого

противопоставления начинается их брак. Если коммуникацию мы понимаем как положительный феномен (феномен общения двух и больше людей), то «отказ от речевых действий» и само молчание понимаем как отрицательный феномен (Арутюнова 2000, 417). Молчание, т.е. коммуникация без звука, без голоса, осуществляется мимически, или, ссылаясь на замечания Арутюновой, «смысл “коммуникативного молчания” создается прагматической ситуацией, речевым фоном и “мимическим аккомпанементом”» (там же, 418). Супруги, как мы знаем, сидя в театре, в котором (может быть) искали счастья, сохраняли взаимное молчание: «[м]олча ходили, молча возвращались» (15). Безымянные молчащие герои создают ситуацию «единственного мужчины и единственной женщины на земле», как указывает Татьяна Касаткина (2015, 417). Это выражается не только их коммуникативным и поведенческим отношением, но и ситуацией «я и она», которой выражается Закладчик, передающий нам рассказ об их взаимной жизни. Позиция «я» четко выражается и подчеркивается, поскольку Закладчик является рассказчиком и только из его “исповеди” мы узнаем о событиях в их совместном доме и о развитии их брачных отношений. «Она» в его словах удаляет его жену от непосредственной коммуникации и отсылает нас к библейскому тексту: «Жена, которую Ты мне дал, она мне дала [...]» (Быт: 3.12; ср. Касаткина 2015; Есаулов 2020). Эта позиция «я» в течение рассказа удерживается, но коммуникативное отношение к «ней» меняется, и Кроткая из позиции «она» в рассказе Закладчика превращается в «ты»: «Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя!» (35, см. об этом Касаткина 2015, 417; Есаулов 2020, 144).

Жива Бенчич в своем анализе *Кроткой* пишет о возможности или невозможности, и тем не менее парадоксальности мужско-женской любви и при такой коммуникации, где «муж и жена находятся в любовном поединке, из которого никто не выходит победителем» (Benčić 2021, 75). Их взаимная коммуникация – это борьба, поединок, бунт, ненависть. «Бунтует против всего света Закладчик, обиженный и отвергнутый им. Бунтует Кроткая, выражая свой протест против тирании судьбы и мужа» (Юрьева 2005, 98). Они, находясь в поединке (взгляды, дурные улыбки, револьвер у виска, молчание, ширмы, разделяющие две кровати), свои отношения выражают молчанием. Хорошо помним звук голоса Кроткой, когда она поет, вовсе не замечая своего мужа (*«Забыла она про меня, что ли?»*, 27), причем своим голосом, как и молчанием, полностью игнорирует его. Тем не менее, ее парадоксальная улыбка на молчащем лице, о которой мы писали выше, сама по себе является особым коммуникативным жестом, направленным на другого, жестом, с одной стороны, желания, а с другой, нежелания вербальной коммуникации.

Парадоксальность смерти

Парадоксальность их взаимной коммуникации или отрицания коммуникации приводит к парадоксальности смерти, которая содержится

уже в сочетании несочетаемого – «кроткое самоубийство», которым писатель Достоевский в *Дневнике писателя* обозначил такой вид ухода из жизни (ПСС 23, 146)[4]. Самоубийство и икона, самоуничтожение и возрождение, или смерть Кроткой с иконой Богородицы с младенцем в руках – это центральное место рассказа и центральное его противоречие. Самоубийство Кроткой – это в некотором смысле «жертва внешним человеком для спасения внутреннего человека» (Касаткина 2015, 419). Актом самоубийства Кроткая выносит из дома икону Богоматери, с которой она вошла в дом будущего мужа. В начале рассказа она закладывает образ, который ей очень дорог, «с довольно едкой насмешкой, в которой было, впрочем, много невинного» (9). Передает его Закладчику, который выделяет образ среди других вещей, принесенных Кроткой, и помещает его в киот с остальными иконами. При самоубийстве же, Кроткая выносит образ из дома, и об этом мы узнаем из рассказа в рассказе, т.е. рассказа Лукерьи, помещенного в рассказ Закладчика. Лукерья в нем передает Закладчику последние минуты жизни молодой женщины. Она увидела, что образ Богоматери стоял перед Кроткой на столе, чем образ похож на зеркало, в которое она смотрит, отражает свой образ, образ смотрит в образ, но Кроткая «улыбнулась этак, да странно так» (33), и Лукерья через десять минут вернулась посмотреть на молодую женщину. Тогда уже Кроткая стояла у стены у самого окна. Снова Лукерья увидела, что «она как будто улыбается, стоит, думает и улыбается» (33) и Лукерья вышла. Мы уже указывали выше на это недоумение («как будто улыбается)» и решение («улыбается») Кроткой. Лукерья в третий раз входит в комнату, когда Кроткая уже стояла на окне во весь рост и в руках держала образ. Кроткая «двинулась было повернуться ко мне», рассказывает Лукерья, «да не повернулась, а шагнула, образ придержала к груди и бросилась из окошка!» (33). Смерть Кроткой, как мы видим, парадоксальна в ее неуверенном поведении (желание/нежелание): она хотела *было* повернуться, но не повернулась, как и в позе и мимическом выражении: поза с образом в руках, улыбка и смерть. Но к этому надо добавить, что смерть Кроткой парадоксальным образом связана с жизнью Христа (Сабо 1994, 62). Молодая женщина выбрасывается из окна в середине апреля, в воскресенье. Хотя самого слова 'воскресенье' нет в рассказе (см. там же), Закладчик наводит нас на такое заключение: «А

4 Здесь стоит упомянуть, что в *Дневник писателя* входит и рассказ *Сон смешного человека*, в котором смерть главного героя и рассказчика происходит во сне. Рассказчик и главный герой – Смешной человек – думал о самоубийстве и совершил его не наяву, а только во сне. Он смерть, как и жизнь во сне, видит другими глазами. Ему, на самом деле, нужен был сон (лже-смерть, лже-самоубийство), чтобы прозреть жизнь (истину: «Но зато как же мне не верить, что все это было? Было, может быть, в тысячу раз лучше, светлее и радостнее, чем я рассказываю? Пусть это сон, но все это не могло не быть» – ПСС 25, 115), в то время как Закладчику в *Кроткой* для прозрения истины нужен рассказ, как будет показано ниже.

ведь это было всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник!» (29). Это предложение, по словам Сабо, вводит в текст время (день) воскресения Христа (Сабо 1994, 62). Иван Есаулов считает самоубийство Кроткой глубоко противоречивым, а саму смерть Кроткой возможным толчком к возрождению Закладчика. Парадоксальность в том, что смерть одного (Кроткой) представляет собой рождение другого – Закладчика. Молодая жена его гибнет для того, чтобы из объекта («она») стать субъектом («ты»), и чтоб он перестал быть Закладчиком, а стал страдающим Мужем (Есаулов 2020, 144). «Она» (Кроткая) умирает, чтобы «воскресъ мёртвый душою герой» (там же). Ее смертью рождается не только «муж», но и речь Закладчика, который в течение рассказа (своей монологической речью) меняется, трансформируется от инфернального Закладчика, цитирующего Мефистофеля в начале, в мужа, цитирующего Христа, в его конце («Люди, любите друг друга», 423; Ин: 13.34-5).

Смерть героини, по законам литературного жанра, предстает как конец, но она, парадоксальным образом, приводит не к разрешению, а только указывает путь для «осуществления конца действия» (Николић 1975, 150). Здесь мы снова впадаем в парадокс. Смерть, с одной стороны, мы читаем как возможный конец рассказа или ожидаемую развязку в драматическом произведении, но, с другой, смерть героини возрождает рассказ – монолог рассказчика-Закладчика.

Парадоксальность рассказа

Парадоксальность рассказа наблюдается во времени рассказа, т.е. во времени, которое представлено нам рассказчиком. Это время, как мы уже сказали, глубоко амбивалентно, или же, если держаться нашей центральной темы – парадоксально. Закладчик и одновременно рассказчик, который в своих высказываниях противоречит сам себе, живет в настоящем, рассказывает о прошлом и мечтает о будущем. Несколько раз упоминает Булонь, как нечто иное, утопическое, будущее, как землю обетованную. Из позиции его настоящего, он говорит о прошлом, толкует его и, одновременно, мечтает о будущем и о возможном. В рассказе четко выделяются три пласта повествования (Сабо 1994, 55). Первый пласт – это время повествования, второй пласт – это сюжетное время, которое начинается с появления героини и заканчивается ее смертью, и последний, третий пласт представляет собой прошлое по сравнению с сюжетным временем, т.е. досюжетную жизнь героя. Время рассказа “скользкое”, поскольку «настоящее положение объясняется событиями прошлого, а причину этих событий можно найти в еще более далеком прошлом» (там же). Причем для самого Закладчика действительностью является будущее, которое никогда не превращается в настоящее.

Время в рассказе раскрывает парадоксальность самого рассказа. Достоевский был хорошо знаком с законами жанра новеллы и свою «новел-

лу-спираль», как ее называет Гроссман, построил по законам европейской новеллистики. В *Кроткой*

> [п]овороты витой линии удаляются все более от точки ее отправления, но развернувшаяся пружина внезапно сжимается к исходному центру, так что развязка – конец спирали – располагается как раз над ее началом – вступлением к рассказу (Гроссман 2018, 714).

Сам рассказ *Кроткая*, как уже указано выше, является неотъемлемой частью *Дневника писателя*, писателя Достоевского. Потом следует *Кроткая. Фантастический рассказ*, а под этим заглавием – обращение "От Автора", и только после этого обращения следует рассказ Закладчика от первого лица. Сам рассказ такого рассказчика является противоречивым, поскольку и сам герой «противоречит себе, и в логике и в чувствах» (5). Здесь нельзя не упомянуть слова Бахтина по поводу героя и позиции автора, что «герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою» (Бахтин 2015, 77). В Главе первой, в части "Кто был я и кто была она", рассказчик подчеркивает свою роль не очень умелого «писателя» («Господа, я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю», 9). В своем рассказе он подчеркивает эффект и осознанно строит художественный структурированный рассказ, владея его композицией («Одним словом, я нарочно отдалил развязку», 25), причем он хаос сознания преодолевает авторским структурированием (ср. Есаулов 2020, 135). Закладчик передает хаотичную, сбивчивую и нередко противоположную хронологию происшествий, которые привели Кроткую к самоубийству (ср. Brlek i Vidić 2021, 96). Он рассказывает, вербально высказывается, хотя жизнь практически провел молча («я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча», 14), чем выделяется не только стиль его рассказа, но и намек на литературную форму монодрамы. Сам стиль монолога в течение нескольких часов у тела мертвой жены намекает на драматически напряженный монолог, который структурирует хаотичность событий, о которых он говорит. Милица Николич пишет, что фабула *Кроткой* развертывается «по принципам сценической фактуры» (Николић 1975, 142). Структурно рассказ разделяется на две главы и десять частей, т.е. на два действия и десять сцен. При этом нельзя забывать, что драматизмом пропитана жизнь Закладчика, к чему относится драматическая ссора из его жизни в полку, которая произошла в течение антракта, в театральном буфете Гусар (см. об этом Brlek i Vidić 2021, 100). В плане содержания же, как и по форме, мы говорим и о монодраме Закладчика (ср. Николић 1975). Авторский же рассказчик просит извинения у читателя, что вместо *Дневника* дает читателю «лишь повесть» и здесь сразу «возникает некая жанровая путаница» (Есаулов 2020, 131): повесть ли это или рассказ, процесс которого продолжается несколько часов? *Дневник*, частью которого *Кроткая* является, «может быть рассмотрен и как интертекст для текста *Кроткой*» (там же, 132). Путаница возникает не только в дилемме рассказ-повесть-монодрама, но и в более четком жанровом определении: «фантастический рассказ». Автор в открывающей рассказ части "От Автора"

объясняет, что рассказ назвал фантастическим, хотя считает его в высшей степени реальным, причем «фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа» (5). Фантастическое, реальное и действительное парадоксальным образом смешиваются. В рассказе поэтому все сочетается в форме литературного произведения. В части "От Автора" "сверх-рассказчик" Автор вторгается в повесть для толкования и введения рассказчика-Закладчика в текст, потом Автор пользуется примером Виктора Гюго, а встреча Кроткой с Закладчиком толкуется в литературном коде фаустовского текста («Я – я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро…», 9). Рассказчик в течение рассказа трансформируется и структурирует свои мысли, свои идеи в художественный текст (две главы, десять частей с подзаголовками). Или, другими словами, от идеи и мысли, от хаоса мыслей, рассказчик переходит к созданию структурированного текста. При этом, как мы уже упоминали, смерть героини представляет собой порождение текста, порождение самого рассказа Закладчика. Кроткая, на самом деле, и живет только в рассказе Закладчика, что отсылает нас к обрамлению, «отчетливо располагая *Кроткую в самой мысли писателя*» (Касаткина 2015, 414).

В парадоксальность рассказа *Кроткая* целиком входит и парадоксальность самого рассказа Закладчика, самой его речи. Он рассказывает историю жизни Кроткой и их совместной жизни, но, ведомый желанием все рассказать по порядку, он путается и противоречит сам себе. Его монолог является контроверзным. Милица Николич, в книге *Игра противоречия или «Кроткая» Ф.М. Достоевского* (1975), подчеркивает противоречивое высказывание рассказчика, мечтателя и человека, который все планирует, но, когда кажется, что в его высказывании логика победила, вдруг появляются сомнения. Закладчик, движимый желанием добраться до конечного ответа, в течение своего рассказа сохраняет свою про и контра агрументацию (ср. Николић 1975, 24). Ему хочется дать синтез своего рассказа, своей исповеди, и уже в начале, в части "Кто был я и кто была она", он говорит об этом синтезе, подчеркивая самое главное, чтобы потом отвергнуть и синтез, и то, что он хотел сказать:

> Да; помню и еще впечатление, то есть, если хотите, *самое главное* впечатление, *синтез всего*: именно что ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трех месяцев шестнадцать. А впрочем, *я не то хотел сказать, вовсе не в том был синтез* (7; курсив мой).

Поэтому он ни одну линию своего высказывания (своего рассказа) не довел до конца, до конечной цели или точки, хотя стремится синтезировать все, достичь конечной точки и собрать в нее свои мысли.

Парадоксальность происшествия

Что на самом деле произошло и произошло ли вообще? По словам Гроссмана, *Кроткая* – это «новеллистически напряженное содержание

рассказа, замыкающее его действие в единый круг внутренней катастрофы» (Гроссман 2018, 714). Закладчик как мечтатель, совершенно одинокий человек, «живет в своем подполье огромным чувством, затаенным и безнадежным» (там же, 716). Парадокс происшествия является высшей точкой данного рассказа. Единственное, что произошло – это рассказ, в то время как самого происшествия (может быть) и не было. Кроткая была единственным человеком, которого гордый Закладчик сотворил, «готовил» себе («Она была единственным человеком, которого я готовил себе», 24), причем ее надо было «приготовить, доделать и даже победить» (24). На самом деле, он ее готовил, он ее сотворил своим рассказом[5]. Правда всего, что произошло, и которую ищет Закладчик, – это только правда «собственного сознания» его (Бахтин 2015, 83). Правду он ищет, собирая хаос мыслей в точку, и высказывает в исповедальной форме. То, что он видит (видел), что чувствует (чувствовал), т.е. то, что находится в его сознании, он высказывает мнимому слушателю.

В части "Страшное воспоминание" Закладчик сомневается в происшествии с револьвером у виска: «Может быть, этого и не было?». В заключительной же части рассказа под названием "Всего только пять минут опоздал" Закладчик задает себе вопрос: «Разве это правдоподобно? Разве можно сказать, что это возможно?» (33). Что на самом деле является неправдоподобным и невозможным? Происшествие, жизнь, такой вид смерти, образ самой Кроткой? Сам не веря в мгновение происшествия, он говорит, что это «внезапность и фантазия» (34). Эта «фантазия» дается нам уже с самого начала, в части "От Автора", предоставляющего слово рассказчику и ссылаясь на художественный пример Виктора Гюго и на его *Последний день приговоренного к смертной казни*, который употребил нужный "прием" для сотворения своего шедевра: «Но, не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого происшествия, – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» (6). При этом Гюго, по словам Автора, «допустил еще большую неправдоподобность» в своем рассказе (6). Правдоподобность события существует только в реальности рассказа. Несчастному человеку-рассказчику истина открывается именно в рассказе и к концу, когда «даже тон рассказа изменяется» (5). Рассказ о жизни Закладчика с его женой, как нас предупредил Автор во вступительном слове, является «фантастическим». Автор пишет, что надо все «представить» себе («Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца», 5), и он перед нами раскрывает сам

[5] Смешной человек в упомянутом нами рассказе также противоречив в своих соображениях. Сначала он утверждает, что речь идет о сновидении, и что правда (истина) осуществляется во сне, а потом приходит к совершенно противоположному заключению: «Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, вовсе не сон» (ПСС 25, 115). Его противоречивые высказывания сопоставляют не только сон/не сон, но одновременно выражают сомнение посредством употребленного им словосочетания «быть может».

процесс рассказывания и тему своего рассказа («Вот тема», 6). Происшествие, как "представление" (театральное, сценическое), т.е. как спектакль, событие, описанное Закладчиком в течение нескольких часов, существует только в рассказе Закладчика. Закладом этого представления (воспроизведения в сознании) и является «фантастический рассказ», определенный Автором как «реальный» и «правдивый»[6]. Правдивость происшествия находится только в правдивости рассказа, в литературной форме рассказа – «фантастического рассказа». В конце своего рассказа Закладчик говорит о случае («Главное, обидно то, что все это случай, – простой варварский, косный случай», 34), причем случай – это одновременно и само происшествие, и возможность происшествия. Где находится сама Кроткая, которая в течение их брачной жизни молчала, у которой приданного нет, которая записки не оставила, у которой нет никаких материальных следов? Только ботинки остались у кровати, как древний символ брака, обувь, обозначающая уход из жизни. Башмаки («ботиночки») Кроткой обращают на себя внимание именно своим символом брачной связи и, одновременно, невозможностью этой связи – уходом, исчезновением. В мире сказки туфелька свидетельствует о невесте, которой нет, которая убежала, как это делает убежавшая с бала Золушка, оставившая в спешке туфельку[7]. В сказочный мир вписываются и наши герои, Кроткая и Закладчик, которые нам знакомы только своими функциями, наподобие других сказочных героев, без имени и отчества. Ботинки Кроткой стоят у кровати, внушая, что Закладчик был один и останется один. Закладчик при упоминании ботинок употребил уменьшительное слово («ботиночки»), как и о кровати («у кроватки»), у которой они стоят, подчеркивая не только факт, что Кроткой нет, но и ее крошечность. Крошечность, уменьшение вплоть до исчезновения… Она парадоксальным образом существует в его мыслях и только в его рассказе как образ, вошедший и вышедший из его дома, т.е. икона, которая «выполняет не только сакральную функцию, но представляет собой произведение искусства» (Сабо 1994, 68). Тюнде Сабо в заключении своего текста о библейских элементах в рассказе Достоевского утверждает, что «можно провести параллель между иконой и рассказом, который тоже является не только монологом Закладчика, но и произведением Достоевского» (там же, 68). Монолог рассказчика-Закладчика, как мы писали выше, является парадоксальным и драматическим монологом

[6] Здесь снова придется вспомнить рассказ *Сон смешного человека*, в котором истина находится только во сне.

[7] Бруно Беттельгейм в своей книге о значении волшебных сказок анализирует, между прочим, *Золушку* в разных ее вариантах сквозь призму возрастания и чувства ревности у ребенка. Сама обувь (ботиночек, башмачок, туфелька) связывается с германским обычаем, согласно которому жених дарит невесте башмак в знак помолвки и, в более широком смысле, с женским началом, что Беттельгейм читает во фрейдистском ключе (Беттельгейм 2020, 394). Последнее связано с потерянной туфелькой, благодаря которой принц найдет себе невесту.

– самооправданием внутренне развивающегося человека, который ищет объяснения, но «[о]дного объяснения не было и не могло быть» (Николић 1975, 91). Это монолог человека мечтателя, который в сложном и во многом запутанном и противоречивом высказывании своем говорит, что жизнь провел не сам, а «сам с собой»: «А я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и *прожил сам с собою* целые трагедии молча» (14, курсив мой, *ЯВ*; см. об этом Николић 1975, 79). Закладчик наподобие актера стоит на театральной сцене и произносит себе и мнимому читателю/зрителю свой монолог (монодраму), желая найти в конечном счете невозможный ответ на вопрос о самоубийстве молодой женщины с образом в руках. Рассказчик задает себе вопрос в начале текста, которым он вводит нас в каскад вопросов и объяснений: «...Вот пока она здесь, – еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь одни?» (6). В невозможности добраться до конечного ответа, Закладчик возвращается к начальному вопросу и таким вопросом о себе одном (единственном), вертясь в кругу своих собственных доказательств, систем, теорий, повторяет тот же вопрос в самом конце своего рассказа: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (35). Позиция «я» – одного, единственного («как же я останусь один» в начале и «что же я буду» в конце) уподобляется крику русского богатыря: «Есть ли в поле жив человек?» (35), который вырывается и у рассказчика. Парадоксальная Кроткая с ее парадоксальной смертью в парадоксальном монологе повествователя живет только в голове парадоксалиста Закладчика и рассказчика, ипохондрика, «из тех, что говорят сами с собой» (5) и «сам себе» (6), и рассказ которого дает Автор в первой части, извиняясь, что читателю дает «вместо “Дневника” в обычной его форме [...] лишь повесть» (5). Другими словами, он только повествует, дарит нам повесть, фикциональный прозаический жанр, претендующий на хроникальный сюжет, логику, “синтез”, “систему” с собранными мыслями и воспроизводящий естественное течение жизни. Он дает не истину происшествия, а истину высшего порядка, истину художественную, заключенную и закрытую в повествовании его героя рассказчика-Закладчика.

Цитируемая литература

Benčić, Živa. 2021. “(Anti)junak u ljubavi.” U knj. *Dvjesto godina Dostoevskog*, ur. Jasmina Vojvodić, 73-91. Zagreb: Disput.

Brlek, Tomislav, i Adrijana Vidić. 2021. “Govoriti šuteći, pripovijedati pisanjem: «Krotka».” U knj. *Dvjesto godina Dostoevskog*, ur. Jasmina Vojvodić, 93-113. Zagreb: Disput.

Darwin, Charles. (1872) 1998. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Oxford: Oxford University Press.

Арутюнова, Нина Д. 2000. “Феномен молчания.” В кн. *Язык о языке*, под ред. Нины Д. Арутюновой, 417-36. Москва: Языки русской культуры.

Бахтин, Михаил М. 2015 (1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Азбука-Классика.

Беттельгейм, Бруно. (1976) 2020. *О пользе волшебства. Смысл и значение волшебных сказок*, пер. с англ. Екатерины Семеновой. Москва: ИОИ.

Виноградов, Виктор В. 1999. *История слов: Около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных*. Москва: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова, https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov/ (10.12.2020).

Гроссман, Леонид П. 2018. "Достоевский." В кн. Леонид П. Гроссман, *Пушкин, Достоевский, Лесков*, 375-750. Москва: Альфа-Книга.

Даль, Владимир И. (1863) 2003. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: Адепт.

Есаулов, Иван А. 2020. *О любви. Радикальныя интерпретацiи*. Магадан: Новое время.

Касаткина, Татьяна А. 2015. "Кроткая, Священное в повседневном." В кн. Татьяна А. Касаткина, *Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского*, 412-20. Москва: ИМЛИ.

Крейдлин Григорий Е., Александр Б. Летучий, и Пётр М. Аркадьев. 2020а. *Язык и семиотика тела. I: Тело и телесность в естественном языке и языке жестов*. Москва: НЛО.

Крейдлин Григорий Е., Александр Б. Летучий, и Пётр М. Аркадьев. 2020б. *Язык и семиотика тела. II: Естественный язык и язык жестов в коммуникативной деятельности человека*. Москва: НЛО.

Николић, Милица. 1975. *Игра противречја или „Кротка" Ф.М. Достојевског*. Нови Сад: Матица српска.

Пронников, Владимир А., и Иван Д. Ладанов. 1998. *Язык мимики и жестов*. Москва: Сполохи.

Розенблюм, Леонид М. 1979. "Примечания." В кн.: Фёдор М. Достоевский, *Повести и рассказы*, т. 2, 447-57. Москва: Художественная литература.

Сабо, Тюндэ. 1994. "Библейские элементы в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая» в свете «Второго послания к Коринфянам»." *Slavica tergestina* 2: 55-70.

Фасмер, Макс. 1987. *Этимологический словарь русского языка в 4 тт.*, пер. с нем. Олега Н. Трубачева, т. 4. Москва: Прогресс.

Юрьева, Ольга Ю. 2006. "Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая»." В кн. *Достоевский и мировая культура*. Альманах № 21, под ред. Натальи Т. Ашимбаевой и Бориса Н. Тихомирова, 91-102. Санкт-Петербург: Серебряный век.